

JAPON

NOTICE HISTORIQUE

Par Maurice COURANT

Quand le Japon, aux v^e, vi^e, vii^e siècles, importa en bloc une grande partie des mœurs et des arts chinois, les prenant d'abord en Corée, puis en Chine, il accorda à la musique des Thang une large place qui lui a été presque totalement conservée; quelques instruments indigènes subsistèrent toutefois avec des mélodies et des danses traditionnelles, et par la suite le tempérament japonais, dégageant son originalité, fondit et transforma les données précédentes. Quant à la théorie, elle est restée purement chinoise, elle sera donc ici supposée connue. Dans l'étude des instruments, on se rapportera à la monographie Chine et Corée, en n'insistant que sur les instruments japonais et sur les modifications subies par les instruments étrangers; on laissera même de côté les instruments chinois qui, imités peut-être au Japon, ne se sont pas répandus ou sont tombés en désuétude. La musique japonaise a fait l'objet de travaux consciencieux en langue allemande et anglaise: c'est sur eux que l'on s'appuiera, le temps ayant manqué à l'auteur lors d'un précédent séjour au Japon pour consulter les ouvrages originaux.

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Yokohama, in 4° :

Band I, Heft 3. V. Holtz, *Zwei japanische Lieder*, pp. 13, 14.

— Heft 4. V. Holtz, *Japanische Lieder*, pp. 43 à 47.

— Heft 6, 8, 9. Dr Müller, *Einige Notizen über die japanische Musik, mit Tafeln*, pp. 13 à 31; 41 à 48; 49 à 35.

— Heft 9. F. Stein, *Zur Vergleichung japanischer und chinesischer Musik*, pp. 60 à 62.

Band II, pp. 42 à 61. Dr G. Wagener, *Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik und ihren Zusammenhang mit der Philosophie*.

— pp. 423 à 428. Franz Eckert, *Japanische Lieder*.

Band III, p. 131. F. Eckert, *Die japanische Nationalhymne*.

Band IV, pp. 107; 129 à 145. Freiherr von Zedtwitz, *Japanische Musikstücke*.

Band VI, pp. 376 à 391. R. Ditttrich, *Beiträge zur Kenntniss der japanischen Musik*.

Transactions of the Asiatic Society of Japan, Yokohama et Tôkyô, in-8° :

Vol. V, part I, pp. 170 à 179. Rev. Dr Syle, *On primitive Music, especially that of Japan*.

Vol. VII, pp. 76 à 86. Rev. P. V. Veeder, *Some Japanese musical intervals*.

Vol. XIX, pp. 271 à 367. F. T. Piggott, *The Music of the Japanese, with plates and specimens of melodies*.

— pp. 369 à 371. F. Du Bois, *The Gekkin musical Scale with specimens of melodies*.

— pp. 373 à 391. C. G. Knott, *Remarks on Japanese musical Scales*.

F. T. Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan* (with notes by T. L. Southgate). 1 vol. grand in-8° avec de nombreuses gravures et des exemples musicaux, Londres, 1893. Dans ce superbe volume l'auteur a répété et complété ce qu'il avait déjà exposé dans son article cité plus haut; cet ouvrage avec celui du Dr Müller forme la base indispensable de nos connaissances en musique japonaise.

Dans les renvois que l'on trouvera plus bas, le chiffre I désigne les articles du Dr Müller et le chiffre II l'ouvrage de M. Piggott.

INSTRUMENTS AUTOPHONES

Tsouri-gan, grande cloche des bonzeries; diamètre, 1,64; hauteur, 2,56¹.

Hanchô, petite cloche des bonzeries; diamètre, 0,408; hauteur, 0,720. Ces deux cloches sont usitées

1. Les dimensions sont indiquées soit en mètres, d'après le docteur Müller, soit en pieds et pouces, d'après M. Piggott; ces dimensions ne

sont pas strictement imposées; elles répondent seulement aux proportions vus par les deux auteurs cités.

pour des cérémonies diverses; elles sont semblables aux cloches chinoises 1 et 2¹.

Réi, sonnette à battant de métal, avec une poignée; employée par les pèlerins; hauteur sans la poignée, 0,07; diamètre, 0,07².

Hôrin, sonnette munie d'un large battant aplati et dépassant en bas; ces sonnettes sont pendues au bord des toits et le vent les fait tinter³.

Dô-batsi, sorte de bol fait d'un alliage de cuivre et d'argent, posé sur un support et résonnant sous le coup d'un maillet revêtu de cuir; employé dans les temples; appelé aussi *nyô-batsi*; diamètre à l'ouverture, 0,42; profondeur, 0,30⁴.

Rin, semblable, mais plus petit; servant dans les maisons; diamètre à l'ouverture, 0,28; profondeur, 0,13⁵.

Chôko, gong de métal, suspendu verticalement dans un cadre orné, frappé au moyen de deux maillets en bois dur. Cet instrument des orchestres rituels apparaît en deux tailles: a) grand gong fixe, *dai-chôko*, un exemplaire a 14 pouces de diamètre; b) gong mobile, *ni-chôko*, un exemplaire a 8 pouces de diamètre; autre exemplaire, diamètre, 0,252⁶. Cf. *tsûkûg* 11.

Un gong analogue, *chôko*, est usité dans les bonzeries; il repose à plat sur trois pieds qui l'isolent de son support; diamètre, 0,25; hauteur, 0,07⁷. De plus petits gongs servent dans les maisons.

Dora, gong chinois ordinaire, employé dans les bonzeries. Cf. 10 7. Diamètre, 0,285; hauteur, 0,04⁸.

Dzin-garê, gong militaire, analogue; diamètre, 0,335; hauteur, 0,028⁹.

* *Wani-goutsû*, gueule de requin, sorte de double gong suspendu à l'entrée des temples et frappé au

Wani-goutsû (I, h. IX, p. 20, pl. XIII).

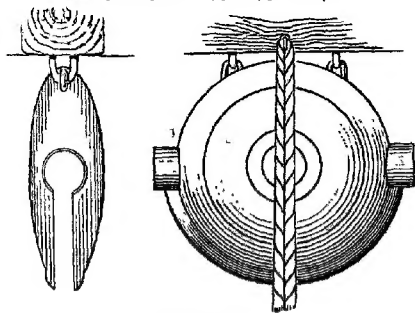


FIG. 237.

à l'aide d'une corde tressée qui est attachée auprès; les deux faces concaves sont opposées et réunies par une corde supérieure de leur circonférence, la moitié inférieure restant libre; diamètre, 0,64; distance minima des deux faces, 0,21¹⁰.

bi-byôsi, cymbales, analogues de forme aux *stang*

chinois 21, employées dans les bonzeries; diamètre, 0,36; hauteur au centre, 0,066¹¹.

Dô-byôsi, petites cymbales semblables aux *stang* chinois 21; employées dans les bonzeries; diamètre, 0,175; hauteur au centre, 0,11¹².

Kéi, suspendu près de l'autel; c'est le lithophone isolé 23 de l'orchestre chinois, mais il est souvent fait de métal et s'écarte de la forme classique. Longueur maxima, 0,37; largeur, 0,11¹³.

Mokkin, xylophone, voir *pâ-tô-lâ* 27; formé de 13 tablettes de bois sur lesquelles on frappe avec deux baguettes; longueur totale, 22 pouces; largeur et hauteur, 9 pouces¹⁴.

Sousou, grelot unique ou multiple, monté sur un manche, manié par les danseuses dans les cérémonies sintoïstes¹⁵.

Chakou-djô, bâton orné d'anneaux de métal qui tintent, tenu par les bonzes dans quelques cérémonies¹⁶.

Ban-gi, plaque rectangulaire de bois, suspendue par deux anneaux; on la frappe avec un marteau pour rassembler les bonzes¹⁷.

Gyo, *mokou-gyo*, poisson creux de bois ou de métal; frappé d'un maillet, il remplace le *ban-gi* ou résonne à quelques moments des cérémonies¹⁸.

Chakou-byôsi, claquettes: deux planchettes allongées, indépendantes l'une de l'autre, en bois d'*erio-botrya japonica*, ou de *sophora japonica*; l'origine en remonte aux *chakou*, planchettes, que les seigneurs tenaient à la main dans les circonstances rituelles; frappées l'une contre l'autre un peu comme des castagnettes, les planchettes donnent le signal, marquant la mesure, *hyôsi*. Les *hyôsi-gi* sont analogues¹⁹.

INSTRUMENTS A MEMBRANES

Petit tambour de basque, à manche, avec une seule baguette, servant aux pèlerins, aux mendiants; diamètre, 0,25. Voir *cheou kou* 39. Le nom japonais de l'instrument n'est pas donné par le Dr Müller, et je ne l'ai trouvé mentionné nulle part²⁰.

Daiko, tambours à caisse sensiblement cylindrique; les deux membranes sont fixées par des clous; il en existe de nombreuses variétés. Le coup de la baguette gauche ou coup femelle, *mé-batsi*, est donné faiblement; tantôt il précède le coup de la baguette droite, tantôt plusieurs coups femelles se suivent avec une rapidité croissante; le coup de la baguette droite, *o-batsi*, coup mâle, est vigoureux et détaché. Ces deux battements se combinent avec ceux du *kakko*. On appelle *kutarahi* un roulement rapide de coups femelles, *mororahi* une série de coups femelles et mâles alternant; le *mororahi* et le *katarahi* répondent exactement à un temps, *ko-byôsi*, de la mesure, *hyôsi*; celle-ci finit toujours sur un temps fort, *séi*, coup vigoureux et isolé de la baguette droite du

1. I, h. IX, p. 20.

2. I, h. IX, p. 26.

3. II, p. 231.

4. I, h. IX, p. 25. — II, p. 206.

5. I, h. IX, p. 26.

6. I, h. VIII, p. 48. — II, p. 208.

7. I, h. IX, p. 26.

8. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.

9. I, h. IX, p. 26.

10. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.

11. I, h. IX, p. 26.

12. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.

13. I, h. IX, p. 27. — II, p. 206.

14. II, p. 212.

15. I, h. IX, p. 27. — II, p. 211.

16. I, h. IX, p. 27.

17. I, h. IX, p. 26.

18. I, h. IX, p. 27. — II, p. 209.

19. I, h. VIII, p. 47; h. IX, pp. 21, 26. — II, p. 210.

20. I, h. IX, p. 26.

kakko, précédé d'un temps auxiliaire très bref dit *kagé* et accompagné d'un coup mâle du *daiko*. Des *séi* sans *kagé* se trouvent sur d'autres temps. On a donc des schèmes de mesure analogues aux suivants et qui se rapprochent de ceux de la musique chinoise (voir p. 133, etc.); ces rythmes gouvernent même la musique dépourvue de partie de tambour. Le *daiko* est habituellement d'une quinte au-dessous du *kakko*, dont le son peut être haussé pendant l'exécution¹.

Mesure à 4 temps, *yo-hyôsi*.

kakko : mororahî | séi | katarahî (kagé) | séi
daiko : mororahî | séi | mororahî | séi

Mesure à 8 temps, *ya-hyôsi*.

kakko : mor. | mor. | séi (kat.) | séi | séi (kat.) | séi | séi (kat.) | séi
daiko : mor. | mor. | séi (kat.) | séi | séi (kat.) | séi | séi (kat.) | séi

Mesure à 6 temps, *mon-hyôsi*.

kakko : mororahî | mororahî | mor. (kat.) | séi (kat.) | séi (kat.) | séi
daiko : mororahî | mororahî | mor. (kat.) | séi (kat.) | séi (kat.) | séi

Ô-daiko, placé près de l'autel dans les temples, faisant aussi partie de l'orchestre *dai-dai kagoura* : c'est un grand tambour dressé (*hyên kou 44*), posé sur un pied et dans un cadre très orné. Dimensions : diamètre des faces, 0,522; autre exemplaire : diamètre des faces, 2 pieds 5 pouces; diamètre à la taille, 2 pieds 10 pouces; longueur, 2 pieds 9 pouces².

Ko-daiko, usité dans les processions et dans quelques *kagoura*; il est suspendu horizontalement dans un cadre muni d'une barre à porter; c'est une réduction du précédent. Dimensions : diamètre des faces, 1 pied 10 pouces; diamètre à la taille, 2 pieds 4 pouces; longueur, 2 pieds 2 pouces³.

Tsouri-daiko, tambour du même genre, moins allongé, suspendu horizontalement dans un cadre analogue à celui du *hyên kou 51*; il appartient à l'orchestre *bou-gakou*. Dimensions : diamètre des faces, 20 pouces; diamètre du cercle de suspension, 32 pouces; longueur, 8 pouces⁴.

Daiko à main, muni d'un anneau latéral, frappé d'une seule baguette, servant dans les offices bouddhiques. Dimensions : diamètre, 0,32; épaisseur, 0,09⁵.

Dzin-daiko, tambours militaires, les plus petits portés à la main par une poignée en cordes, les plus grands portés sur le dos. Dimensions : a) diamètre, 0,375; épaisseur, 0,07; b) diamètre, 0,33; hauteur, 0,40⁶.

Houri-tsoudzoumi, employé dans les processions; comparable au *tháo 62*; il est formé de deux petits tambours munis de pendants et montés sur un manche; on y ajoute souvent des grelots. Dimensions des tambours : diamètre, 3 pouces; longueur, 4 pouces⁷.

On appelle *kakko* un tambour à caisse cylindrique dont les membranes, tendues par des cordes de soie, sont beaucoup plus larges que la section de la caisse : c'est le *kyô kou 63* des *Thang* (voir *thêng kou 59*). Le *kakko* appartient d'abord à l'orchestre *bou-gakou*; pour jouer il est couché sur un pied spécial; en pressant sur les cordes, on augmente la tension des peaux

et on hausse le son. Pour l'usage, voir plus haut, *daiko*. Dimensions : diamètre des faces, 10 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, 6 pouces; longueur de la caisse, 1 pied. Autre exemplaire : diamètre des faces, 0,405; longueur de la caisse, 0,468⁸. Cet instrument présente de nombreuses variétés.

Dai-byôsi ou *ô-kakko*, de l'orchestre des *kagoura*; semblable au précédent. Dimensions : diamètre des faces, 4 pied 6 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, 11 pouces; longueur, 1 pied 6 pouces⁹.

Outa-daiko ou *simé-daiko*, le plus usuel des tambours japonais, employé pour diverses danses, au théâtre, etc.; c'est un *kakko* élargi et raccourci qui aurait été employé pour la première fois vers 1540 à l'orchestre de la Cour; il est posé devant l'exécutant sur un pied spécial, les faces à peu près horizontales. Les cordes sont habituellement rouge orangé; les cordes bleu pâle et lilas sont décernées à titre de distinction à des exécutants de mérite. Dimensions : diamètre des faces, 14 pouces; diamètre de la caisse, 10 pouces; hauteur de la caisse, 6 pouces 1/2. Autre exemplaire : diamètre des faces, 0,3; hauteur de la caisse, 0,1; diamètre de la caisse, 0,324¹⁰.

Da-daiko, grand tambour du même système, qui remplace dans les grandes solennités le *tsouri-daiko* de l'orchestre *bou-gakou*; il est placé dans un cadre orné sur une plate-forme élevée de trois degrés. Dimensions : diamètre des faces, 6 pieds 3 pouces; diamètre de la caisse, 4 pieds 2 pouces; longueur, 5 pieds¹¹.

Ni-daiko, petite variété du précédent; porté sur une barre. Dimensions : diamètre des faces, 2 pieds 7 pouces; diamètre de la caisse, 1 pied 8 pouces; longueur, 1 pied 3 pouces¹².

Tsoudzoumi ou *yôko*, tambours en sablier, ou *kouré-tsoudzoumi*, tambours de Wod, ressemblant au *tchâng kou 59*, introduits de Chine au vi^e siècle et peu modifiés. Diverses variétés, dont la plus grande sert pour la musique dite de Koma (*Kokouryô*). Dimensions : diamètre des faces, de 8 à 12 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, de 3 pouces 1/2 à 9 pouces; longueur, de 10 pouces à 18 pouces¹³.

INSTRUMENTS À VENT

A cette classe appartiennent les trois principales formes de diapason employées pour l'ancienne musique¹⁴.

a) Une série de 12 tubes de bambou ouverts aux deux extrémités et attachés à la façon des tuyaux de la flûte de Pan 75; les dimensions sont telles que chacun donne le son d'un *lyû*, quand on y souffle en fermant l'ouverture inférieure avec le bout du doigt; ces 12 tubes ne sont qu'une réduction des 12 *lyû* (japonais, *ritsou*); ils portent donc le nom de *ritsou-kean* (prononcé *rikkwân*). Le *rikkwân* normal de l'Empire est déposé dans une bonzerie de *Kyôto* depuis plus de mille ans. Le bureau de la Musique impériale conserve avec grand soin un *rikkwân* encore plus ancien, qui est en excellent état : le plus

1. I, h. IX, p. 21. — II, p. 198, etc.

2. I, h. VIII, p. 48; h. IX, p. 21. — II, p. 191.

3. I, h. IX, p. 21. — II, p. 191.

4. II, p. 192.

5. I, h. IX, p. 26.

6. I, h. IX, p. 26.

7. II, p. 211.

8. I, h. VIII, p. 48; h. IX, p. 21. — II, p. 198.

9. II, p. 200.

10. I, h. IX, p. 26. — II, p. 201.

11. II, p. 199.

12. II, p. 199.

13. I, h. VIII, p. 48; h. IX, p. 21. — II, p. 202.

14. I, h. VI, p. 16; h. VIII, p. 42.

long des tuyaux donne ré₃. Diamètre externe, 0,016; diamètre interne, 0,041; longueurs, de 0,118 à 0,07.

b) Une série de 12 languettes de métal disposées dans des tuyaux de bambou, ou en cercle autour d'un petit réservoir d'air (voir *chêng* 103).

c) Un petit tube de bambou ou d'ivoire fermé par un bout et percé de trois trous d'un côté, d'un seul de l'autre; le son est produit en grattant de l'ongle la paroi mince qui bouche le cylindre; on ferme tels ou tels des trous. Diamètre externe, 0,013; diamètre interne, 0,0105; longueur, 0,069. Distance des trous à l'extrémité ouverte : 1, 0,016; 2, 0,020; 3, 0,033; 4, 0,050.

Diapason et échelle (I, h. VI, p. 21, pl. VII et VIII).

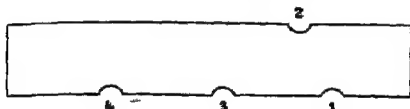


FIG. 238.



Les instruments les plus usités sont les flûtes, dont une est d'origine japonaise.

Chakou-hatsi, c'est le *syáo* chinois 77, avec un trou inférieur et 4 trous supérieurs seulement; il mesure 1 pied 8 pouces, d'où son nom. Longueur, 0,42. Cette flûte droite n'est guère employée qu'en solo, quelquefois avec le samisen; elle a été introduite en 1335¹.

Hito-yo-giri, flûte analogue, mais plus courte, comprenant un seul entre-nœud de bambou².

Téki, *ô-téki*, *yoko-boué*, flûte traversière à sept trous

kourye), à 6 trous, très mince, plus courte que la précédente. Longueur, 14 pouces 1/2. Autre exemplaire : longueur, 0,45³.

Dzin-gaki, conque militaire, faite d'un coquillage avec embouchure en métal. Longueur, 0,50⁴. Voir *péi* 88.

Hitsi-riki, chalumeau, *kwan-tseu* chinois 89; sept trous antérieurs, deux trous postérieurs, échelle et notation analogues à celle du téki. Longueur, 7 pouces; diamètre interne, de 1/2 à 1/3 de pouce⁵.

Échelle (I, h. IX, p. 28).



Tcharouméra, hautbois, *swô-nâ* chinois 96; le Dr Müller appelle *rapa* (*rappa*, chinois *la-pâ* 88; cet instrument existe aussi au Japon) le hautbois, qui est réel-

lement le tcharouméra. Deux formats : longueur 0,51 et 0,34⁶.

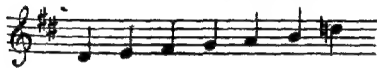
Chô, *chêng* ou orgue à bouche 103, à 17 tuyaux, dont deux seulement, le second et le neuvième, sont muets (dans l'ordre chinois ces deux tuyaux répondent aux nos XVI et IX). Le Dr Müller indique une échelle presque semblable à celle de M. Piggott (voir ci-dessous) et ajoute que, pour les morceaux japonais, à la différence des morceaux chinois, on n'em-

Échelle du chô (II, p. 185).



qui n'est autre que la flûte chinoise *té* 81; la notation est tout à fait analogue. Longueur, 0,455. Autre exemplaire : longueur, 15 pouces 1/2⁷.

Échelle (I, h. VIII, p. 47; h. IX, p. 23).



Yunato-boué, flûte traversière japonaise, présentant deux variétés, *adzouma-boué*, plus mince, aujourd'hui inusitée, et *kagoura-boué*; cette dernière est laquée et renforcée par des ligatures; elle a 6 trous. Distances de l'extrémité de la flûte jusqu'à la bouche, 12 pouces 6; au premier trou, 7 pouces 5; au dernier trou, 2 pouces 6; longueur totale, 17 pouces 3/4; diamètre, un peu moins de 1/2 pouce. Autre exemplaire : longueur, 0,48⁸.

Koma-boué, flûte traversière coréenne (ou du Ko-

plie pas d'accords. La notation ressemble à celle de la flûte avec quelques signes accessoires. Longueur des tuyaux, de 0,16 à 0,45; longueur jusqu'aux trous d'émission, de 0,08 à 0,26⁹.

INSTRUMENTS À CORDES

Kin no koto, *sitsi-gen-kin*, *khin* chinois à 7 cordes 112, très rare au Japon¹⁰. Dans les instruments suivants, modifications du *khin*, les cordes sont tendues par des chevilles; le bois le plus employé est le kiri, *paulownia imperialis*.

Itsi-gen-kin, *kin* à 1 corde, ou *souma-goto*, du nom de la localité voisine de Kâbé où il aurait été inventé en 901 par un noble exilé de la Cour; des *khin* à 1 corde sont d'ailleurs mentionnés en Chine. La table d'harmonie est une simple planche convexe de kiri; la cheville, très grosse, est placée au-dessus; l'index de la main gauche porte un doigtier d'ivoire pour

1. I, h. IX, p. 26. — II, pp. 43, 183.

2. I, h. IX, p. 26. — II, p. 184.

3. I, h. VIII, p. 47; h. IX, p. 22. — II, p. 180.

4. I, h. VIII, p. 47. — II, p. 180.

5. I, h. VIII, p. 47. — II, p. 181.

6. I, h. IX, p. 26.

7. I, h. IX, p. 22. — II, p. 182.

8. I, h. IX, p. 27. — II, p. 213.

9. I, h. VIII, p. 45; h. IX, p. 22. — II, p. 185.

10. I, h. VIII, p. 43. — II, p. 146.

appuyer sur la corde aux places indiquées par des marques peintes ou incrustées sur la table; on attache la corde (à vide *fa*₂) avec un ongle, *tsoumé*, en ivoire; l'instrument est posé sur un pied spécial. Longueur de la corde, 0,875; longueur de la table, 1,08. Autre exemplaire: longueur de la corde, 2 pieds 9 pouces 1/2; longueur de la table, 2 pieds 7 pouces; largeur, 4 pouces et demi¹.

Ni-gen-kin, kin à 2 cordes, ou *idzoumo-goto*, du nom d'une province; peu répandu, ainsi que le précédent. La table d'harmonie est creusée; les cordes (toutes deux à vide *fa*₂) passent sur un chevalet où elles sont séparées; sur un second chevalet à l'autre bout de la table et dans un anneau de laiton elles sont réunies, mais se séparent pour arriver aux chevilles. Pour le reste, ce kin est semblable au précédent. On trouve aussi des *ni-gen-kin* en bambou².

Ya-koumo-goto, koto des 8 nuages, pareil au dernier, mais ayant une vraie table d'harmonie avec fond³.

San-gen-kin, kin à 3 cordes (cordes extrêmes ut₃, corde médiane *fa*₂); semblable aux précédents, ayant comme le dernier une vraie table d'harmonie⁴.

Âzouma-goto, kin oriental, à 3 cordes; 3 fils de laiton tendus légèrement dans l'intérieur jouent probablement le rôle de cordes sympathiques. L'extrémité de la table d'harmonie porte trois saillies avec encoches semblables à celle d'un arc, en vue d'y attacher les cordes; trois ligatures transversales en osier partagent la longueur de la table: par là ce kin se rapproche du *yamato-goto*⁵.

Ya-goto: ce kin à 8 cordes se rapproche d'une part du *yamato-goto*, d'un autre côté du kin *no koto* par ses deux longs chevalets bas et par ses chevilles placées sous le fond. Longueur, 3 pieds 7 pouces; hauteur de la table, très convexe, 5 pouces⁶.

Les *kin* ou *koto* qui suivent sont de la famille du *sô* chinois 116; les cordes sont accordées à demeure, des chevalets mobiles régularisent l'accord, il n'y a pas de chevilles. Le *sô* (*sitsou no koto*), le *tehou* 119 (*tsikou no koto*), sont mentionnés au Japon, mais sans précision, ils ne sont plus guère connus que de nom. Le *tehoug* 117 (*sô no koto*) a pris au contraire beaucoup d'extension; le *ga-kin*, kin à 5 cordes, le *rakkin*, kin à 6 cordes, et plusieurs autres formes encore moins usitées se rattachent à cette série⁷, qui comprend surtout les dérivés du *sô*: *ikouta-goto*, *yamada-koto* et le *koto* indigène *yamato-goto*.

Le *yamato-goto* ou *wa-gon* provient, d'après la tradition, de six arcs liés côte à côte: l'instrument moderne garde au bout de la table d'harmonie les encoches des arcs; des cordes grossières attachent les cordes de soie dans les encoches; les chevalets mobiles, la table elle-même doivent avoir une apparence rude qui rappelle cette origine. La main droite tenant un plectre en corne brosse les six cordes soit d'avant en arrière, soit d'arrière en avant, ce qui donne une sorte d'arpège marquant le rythme. La main gauche étouffe alors la vibration de toutes les cordes, ou de cinq seulement, et le petit doigt exécute une courte mélodie accompagnant la

voix. On remarquera les ressemblances fondamentales de cette méthode avec celle du *hyon keum 201*; mais le *yamato-goto* n'a pas de tons et l'accord diffère; les cordes sont numérotées à partir de l'exécutant. Cet instrument n'est employé que pour l'ancienne musique des *kagou* et autres pièces indigènes⁸.

Longueur de la table	6 pieds 3 pouces.
Largeur	de 5 pouces 3/4 à 9 pouces 1/2
Épaisseur	2 pouces.
Hauteur des extrémités	4 pouces 1/4. — 3 pouces.
Hauteur des chevalets	2 pouces 1/2.

Échelle (II, p. 139).



Le Dr Müller indique des dimensions analogues, mais donne deux accords tout à fait différents du précédent; la 3^e corde est accordée en premier.

Échelle (I, h. VIII, p. 42).



La notation marque le doigté comme pour le *khin* 112 et le *sô* 116⁹.

Sô no koto, *tehoug* chinois 117 à 119 cordes. Une femme de la Cour, la dame *Isikawa*, se trouvant momentanément en *Kyou-chou* en 673, reçut un *tehoug* d'un esprit de la montagne qui lui montra à en jouer: telle est l'origine de la musique dite *tsoukousi gaku*, musique du *Tsoukousi* (*Kyou-chou*), qui resta longtemps l'héritage des descendants de la dame *Isikawa*. Cette légende est placée à peu près à l'époque où l'histoire rapporte la fondation du bureau de la Musique chinoise, *ga-gakou ryô*. Le *sô* reste en conséquence employé pour l'exécution de la vieille musique chinoise; le doigté et la notation ressemblent à ceux du *khin*; les ongles sont en carton muni d'une petite pointe de bambou, les cordes sont relativement grosses et lâches, les chevalets peu élevés, d'où résulte un son adouci et moelleux.

Longueur de la table	6 pieds 4 pouces 1/2.
Largeur	de 9 pouces 1/2 à 10 pouces
Épaisseur	1 pouce 3/4.
Hauteur des extrémités	4 pouces 1/2. — 3 pouces 1 1/2.
Hauteur des chevalets	2 pouces.

Les 13 cordes de soie désignées par les chiffres de 1 à 10, puis par les mots *to*, *i*, *kin*, toutes de même longueur et de même grosseur, sont accordées uniquement au moyen des chevalets mobiles¹⁰. Dans la musique rituelle l'accord variait avec les mois à la façon chinoise. Le Dr Müller, parlant de la pratique privée, indique que le chanteur règle la 2^e corde à l'unisson de la note fondamentale de sa voix et met les suivantes à distance de 2^{de}, 3^{de} mineure, 5^{de}, 7^{de} mineure de la deuxième corde. La 1^{re} corde est ensuite mise à l'unisson de la 5^e, ou à l'octave infé-

1. I, h. VI, p. 16. — II, p. 143.

2. I, h. VI, p. 16. — II, p. 144.

3. II, p. 144.

4. II, p. 144.

5. II, p. 145.

6. II, p. 149.

7. II, pp. 137, 146, 147, 150.

8. II, p. 139, etc.

9. I, h. VI, pp. 16, 17; h. VIII, p. 42; h. IX, p. 19.

10. I, h. VI, p. 16; h. VIII, p. 42. — II, pp. 143, 145.

rieure, si l'exécutant a droit à cette distinction¹. En supposant *ut*, comme note fondamentale, on a donc l'accord suivant :



M. Piggott indique cinq accords différents, chacun subdivisé en deux variétés² :

Les accords 2 et 6 appartiennent au mode de 1^{re}, les accords 3 et 7 sont du mode de 6^{te}, les six autres dépendent du mode de 5^{te} (voir p. 117, etc.); le rapport entre les deux termes de chaque couple n'est pas constant. Il y a là des traces de la théorie chinoise des systèmes, mais ces traces sont défigurées. Les noms employés permettent les rapprochements suivants :

1. *hyô-djô* = *ghing* lyô XL.

2. *tai-siki* = *tai chi* II.

3. *ban-siki* = *pün-chô* V.

5. *wô-siki* = *hwang-tchong* LXXV.

6. *sou-djô* (?) = *chwei* lyô LI.

7. *itsi-kotsou* (*itsi-kotsou*) = *yué lyô* LXXII.

9. *sô-djô* = *chwang* lyô XXIII.

Mais il n'y a pas identité entre les systèmes ainsi rapprochés et les initiales, données par la 2^e ou la 3^e corde, différent dans trois cas sur sept de celles que l'on attend³. Des recherches approfondies seraient

4. I. h. VI, pp. 16, 17.
5. II. pp. 93, 106.

3. Plusieurs des noms qui sont étudiés ici se retrouvent dans une liste de douze désignations que les Japonais posent comme synonymes des sons des douze lyô (p. 79).

Chinoise.

Japonais.

1. *kuang-tchong*.....

itsi-kotsou.

Chinois.

Japonais.

2. *tai-lyô*.....

dan-ken.

3. *tsai-tcheou*.....

hyô-djô.

4. *kyû-tchong*.....

chô-zetsou.

5. *koû-syên*.....

simo-mou.

nécessaires, si l'on voulait relier cet ensemble, tenu au Japon pour chinois, avec ce qui est connu de la musique chinoise.

Ikouta-goto et *yamada-koto*. Ces deux koto, instruments par excellence du Japon moderne, sont presque semblables au précédent : même nombre de cordes, même emploi des chevalets mobiles; mais, dans le second surtout, les chevalets sont plus élevés, les cordes plus résistantes et plus tendues, les ongles en ivoire sont plus durs; la note a donc une netteté et une vigueur inconnues au *sô no koto*¹.

	<i>Ikouta-goto.</i>	<i>Yamada-koto.</i>
Longueur de la table.....	6 pieds 3 pouces.	6 pieds.
Largueur.....	9 pouces 3/4.	9 pouces 1/2.
Épaisseur.....	3 pouces.	3 pouces.
Hauteur des extrémités.....	5 p. — 2 p. 1/2.	5 p. 1/4. — 3 p. 1/2.
Hauteur des chevalets.....	2 pouces.	2 pouces 1/4.

Ces différences de construction peu considérables ont changé le caractère de l'instrument et permis la naissance de la musique japonaise moderne, très distincte de l'ancienne et de la musique chinoise.

Au xvi^e siècle, le *tsoukousi-gakou* était encore en grand honneur en Kyou-chou, surtout parmi les bonzes; et c'est ainsi qu'un aveugle, musicien déjà consommé, Yamazoumi, vint du nord étudier et prendre ses degrés vers 1612; il choisit alors le nom de Yatsouhasi et s'établit à Édo. C'est lui qui perfectionna le *sô* et qui créa les formes de la musique moderne, le *koumi* et le *dammono*, sans rejeter les courtes chansons, *outa*, usitées de tout temps; il choisit ses sujets surtout dans les romans célèbres de l'époque. Le *dammono* se compose d'un nombre variable de morceaux ou *dan*² et est souvent nommé d'après le nombre de ces morceaux; chaque *dan* compte 52 *hyôsi* ou mesures; le premier morceau peut avoir 54 mesures, et le dernier 50. Le *dammono* est purement instrumental et est conçu dans un style sévère. Le *koumi*, plus orné, est toujours accompagné de chant; les différentes parties répondent aux vers, *outa*, et sont nommés premier vers, second vers, etc.; un *outa* comprend 8 sections, et une section 8 *hyôsi*. Le principe le plus

Exemples de *kaké* (II, pp. 115, 156).



saillant du développement est le retour fréquent d'une courte phrase, *kaké*, ou formée des mêmes notes diversement disposées, ou transposée sur d'autres cordes³.

Yatsouhasi fut aidé dans ses travaux par ses élèves; c'est de son école que sortirent *Ikouta* et *Yamada*



vraies valeurs par les relations perçues entre les degrés et qui échappent à l'étranger.

(xviii^e siècle), qui portèrent le koto japonais à la perfection. L'enthousiasme fut grand; toute une symbolique naquit à propos de l'instrument : le koto est un dragon, ses parties sont le rivage, la mer, la corne du dragon, etc.⁴.

De l'accord normal du koto⁵ résulte l'échelle pentatonique *a*), si l'on admet à la japonaise que la 2^e corde donne la note fondamentale : M. Piggott déduit de là assez naturellement une tendance au mode mineur, pour lequel il faudrait une 4^{te} (st) et une 7^e (mi). L'échelle japonaise retournée *b*), différente de la gamme classique chinoise *c*), se rapproche au contraire de la gamme *d*) admise pour la flûte, p. 113; mais il n'y a sans doute pas lieu d'insister sur de telles ressemblances, les échelles prenant leurs

Chinois.	Japonais.
6. <i>tsôung-lyâ</i>	<i>sô-tjô.</i>
7. <i>jin-tsi-pun</i>	<i>kou-tchô.</i>
8. <i>lin-tchong</i>	<i>né-siki.</i>
9. <i>yi-tsi</i>	<i>ran-kei.</i>
10. <i>nan-lyâ</i>	<i>ban-siki.</i>
11. <i>waï-ty</i>	<i>sûr-zen.</i>
12. <i>ying-tchong</i>	<i>kam-mou.</i>

Voir le dictionnaire *Gen kai*, Tôkyô, 1891, au mot *djô ni nitsou* (*zhi ni rifu*), p. 406.

1. II, pp. 138, 142. Le *ikouta-goto*, joué surtout dans l'ouest et par les formes, est plus orné; le *yamada-koto*, répandu dans l'est du Japon, est d'aspect plus sévère, tout y est sacrifié à la perfection de la construction, d'où résulte la qualité du son.

2. Dans la musique de *khin*, p. 107, etc., les morceaux qui forment une suite s'appellent *tsuan* = *dan*.

3. II, pp. 112, 153.

4. II, p. 49 et suiv.

5. II, p. 89.

Les cordes sont nommées comme celles du sô no koto.

1, accord normal; 2, la 13^e corde, *kin*, est à l'8^{ve} de la 10^e, *djôd*; 3, les principales cordes sont haussées d'une 3^{te}; 4, échelle hexatonique; 5, transposition de 1; 6, comparer à 2; 7, transposition de 1. On emploie

Accords du koto (II, p. 92, etc.).

Cordes 2 9 11 12 13
1 fond. 3 4 5 6 7 8 9 10 to 1 kin

1 HIRA DJÔSI

2 id' kin-djôd

3 id.

4 AKÉBONO

5 KOUMO-I

6 SAKOURA

7 IWATO

Saita sakoura (en koumo-i) Les cerisiers en fleurs (II, p. 197).

Oumé-gaé, La branche de prunier (koumi) (II, p. 116).

Andante.

I OUTA

3^o
4^o
5^o
6^o
7^o
8^o *Rall.*

This system contains the first six staves of music. The first staff is marked 3^o, the second 4^o, the third 5^o, the fourth 6^o, the fifth 7^o, and the sixth 8^o. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features various melodic lines, including a complex sixteenth-note passage in the third staff. The tempo marking *Rall.* (Ritardando) appears at the end of the sixth staff.

II. OUTA.

1^o
2^o
3^o
4^o
5^o
6^o
7^o
8^o *Rall.*

This system contains the next eight staves of music, numbered 1^o through 8^o. The key signature remains two sharps. The music continues with melodic development, including a triplet in the fifth staff and a final *Rall.* marking at the end of the eighth staff.

Kasougâ môtô, Sur le chemin du temple de Kasouga (II, p. 125).



aussi des accords mixtes pour faciliter le passage d'un accord à l'autre dans l'exécution d'un morceau. Les trois principaux accords (1, 5, 7,) sont employés comme tons différents pour la transposition.

Le doigté ressemble à celui du khin 112, avec des arpèges, des glissés très variés, des assemblages convenus de 4 ou 5 notes, des accords plaqués, surtout 6^{te} et 8^{ve}, moins souvent 5^{te}. Le principe de la notation est le même que pour le khin : on écrit la corde et le doigté. Le rythme est marqué nettement par des points de formes diverses placés au milieu de la colonne et représentant le hyôsi et ses divisions. D'autres indications sont données pour les pauses, pour accélérer ou ralentir, etc.¹.

Biwa, phi-phâ ou guitare chinoise 123, introduite vers 935 au retour de musiciens qui avaient été envoyés en Chine. Cet instrument se répandit rapidement; il a surtout servi à accompagner les danses bougakou, et d'autre part les récitations du Héiké monogatari ainsi que d'autres romans ou poèmes, récitations en grande faveur dans l'ancien Japon². On trouve deux formes du biwa différant légèrement toutes deux du phi-phâ moderne; toutes deux se jouent avec un plectre, *bassi*.

Bouyakou-biwa, plus massif, avec 3, 4 ou 5 marques anguleuses plus hautes que les tons semi-cylindriques du phi-phâ, sans autres marques.

Salsouma-biwa, employé pour les récitations épiques, plus léger; ayant en tout 4 tons anguleux encore plus élevés que ceux du précédent³.

Bouyakou-biwa. Salsouma-biwa.

Longueur totale...	3 pieds 3 pouces.	3 pieds.
Long. du manche...	8 pouces 5.	1 pied 1 pouce.
Long. de la table...	1 pied 4 pouces.	1 pied 1 pouce.
Epaisse. de la table...	2 pouces 5.	2 pouces.
Distance du chevalet au 1 ^{er} ton.....	2 pieds 1 pouce.	1 pied 5 pouces 5.
Haut. des tons.....	pouce 3/10 à 4/10 de 1 pouce à 1 pouce 5.	

Les accords varient avec les mois comme ceux du só no koto auxquels ils correspondent (voir plus haut,

só no koto). On joue toujours en arpèges par le choc du plectre sur plusieurs cordes voisines; seule la première note de l'arpège est écrite.

Gekkin, semblable au yûé khin vulgaire 134; deux des cordes sont en *ut*, les deux autres en *sol*. Un fil de laiton placé dans le corps ajoute sa vibration au tremblement des cordes frappées successivement par le plectre. Les chansons exécutées avec gekkin sont toutes chinoises et modernes⁴.

Le *gen-kan* paraît différer des anciens instruments chinois de même nom (*yuén hyén* 131) qui sont à présent mal connus; il est semblable au yûé khin de l'orchestre mongol 135; même échelle que le précédent⁵.

Samisen, sán hyén chinois 137; introduit des Ryoukyou vers 1560, cet instrument est devenu le plus populaire au Japon et a partiellement remplacé le biwa⁶. Dimensions, voir kokyô.

Accords (II, p. 173).



Kokyô, sorte de violon que les uns disent originaire de l'Inde, les autres de la Chine; cet instrument paraît usité depuis deux cents ans au plus; il ressemble beaucoup au samisen; les seules différences sont les dimensions moindres, la présence d'une

1. II, p. 133, etc.

2. II, pp. 19, 22.

3. I, h. VI, p. 17; h. VIII, p. 44; h. IX, p. 23. — II, pp. 93, 164, etc.

4. II, p. 169.

5. II, p. 171.

6. I, h. VI, p. 18. — II, p. 173, etc. En raison de la similitude du *samisen* et du *sán hyén*, il semble improbable que le *samisen* soit d'origine portugaise, quoi qu'on en ait pensé.

quatrième corde, qui double la troisième, et l'usage de l'archet, *kyôk*; le nom indique peut-être une imitation du *kokin*. Cet instrument est peu employé¹.

Accords (II, p. 178).

Cordes.



Sautsien.

Kokyo.

Longueur de la caisse..	7 pouces 8/4.	5 pouces 1/2.
Largeur	7 pouces.	4 pouces 9.
Épaisseur de la caisse..	3 pouces 1/2.	2 pouces 3.
Longueur du manche..	2 pieds 5 pouces 1/4.	18 pouces.

Kéihin : c'est le *hou khin* vulgaire 152 ou *thi khin* 151².

Kokin : voir *eul hyên* 153³.

Tékin : voir *hou khin* 146, cf. 149⁴.

ORCHESTRES ET CHŒURS

Le *yamato-goto*⁵ et le *yamato-boué* sont les seuls instruments indigènes du Japon; l'invention en remonte au jour où la déesse Amé no ouzoumé vint danser devant la caverne qui servait de refuge à la grande déesse du soleil offensée par son frère. Le *yamato-goto* a place aussi dans la légende de l'impératrice conquérante Zin-gô, mais la même légende parle déjà de musiciens cordens. A l'époque historique, à partir de 534, des Japonais vont apprendre la musique en Corée, puis en Chine; des Coréens viennent exercer leur art au Japon sous la protection

du prince héritier Chô-tokou (372-621). En 673 on trouve des musiciens coréens et chinois attachés à la Cour; au début du siècle suivant, l'empereur Mom-mou établit un bureau de la Musique chinoise classique, *ga-gakou ryô*, qui (724) comptait 39 musiciens chinois, 26 du Koudara (Paikchei), 4 du Siragi (Sillâ), 62 et 8 d'autres régions de la Corée difficiles à préciser; les musiciens chinois avaient pour principal office l'exécution des danses chinoises rituelles, bougakov, et des divertissements musicaux, san-gakou.

Le *Ga-gakou ryô*, transporté à Tôkyô, a encore une existence officielle; les musiciens sont les descendants de leurs prédécesseurs antiques dont ils perpétuent les noms. Ces maîtres, en vieux costumes chinois, exécutent leurs airs et leurs danses au Palais dans quelques fêtes. Plusieurs morceaux sont conservés intacts depuis l'origine, affirme-t-on; d'autres s'y sont peu à peu ajoutés, dont le plus récent n'a pas moins de cinq cents ans. Mais depuis la Restauration (1868), les musiciens ont été obligés d'apprendre, outre les instruments indigènes, chacun un instrument européen, et autorisés à former avec des artistes libres une société, *méi-dzi on gakou kwat*, qui donne des concerts publics : innovation dangereuse pour l'art traditionnel. En 1875, les musiciens impériaux avaient plus de 40 élèves; je ne sais combien il y en a à présent. L'enseignement était organisé de la manière suivante : chaque partie instrumentale de toute mélodie est représentée par une harmonie imitative écrite en caractères syllabiques (partie de hitsi-riki : *té-té-rou ré-té ta-a ré-té, ta-a wa-a*, etc.; partie de téki : *to-wo-ro-ho rou-ou-i, to-wo-rou-ri-ro-wo-i*, etc.), que l'élève apprend d'abord par cœur; l'instrument n'est touché que quand ce texte est su, il s'agit alors seulement de copier les doigts, le jeu du maître⁶.

L'orchestre de *ga-gakou* comprend les voix seulement pour les morceaux japonais, la musique coréenne et chinoise au Japon étant instrumentale; la voix n'est jamais posée nettement, la note est introduite par un chevrottement, de même que la note du koto est si souvent encadrée de glissés; la partie vocale est à l'unisson de la partie de chô. Le princi-

1. I, h. VI, p. 18. — II, p. 170.

2. II, p. 177.

3. II, p. 178.

4. II, p. 178.

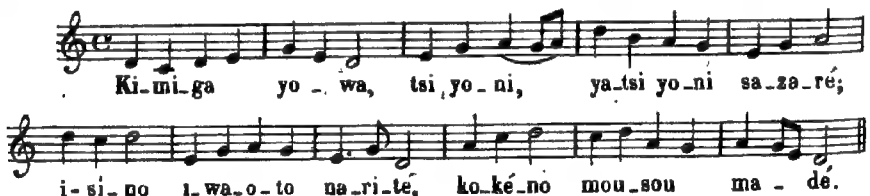
5. Un *yamato-goto* qui date de 738, existe à Nara; il ne diffère pas des instruments modernes, sinon par une largeur moindre.

6. Le premier orchestre de musique européenne qui ait existé au Japon, est celui de la garde impériale, à Tôkyô; il a été formé par M. Leroux, chef de musique de l'armée française, qui faisait partie de

et probablement plusieurs corps de musique sur le théâtre de la guerre avec la Russie : tous ces orchestres ont été organisés par les élèves japonais de M. Leroux.

En 1870, un recueil de chants européens et japonais fut distribué dans les écoles; l'année suivante fut formée à l'École normale supérieure une section musicale, qui bientôt envoya ses élèves comme professeurs dans les principaux centres universitaires. C'est de là qu'est sortie l'école de musique actuelle installée au parc de Ohéno et devenue indépendante

Hymne national.



l'ancienne mission militaire. D'après des renseignements fournis il y a quelques années à M. Lavignac par la Légation de France au Japon, M. Leroux aurait choisi et harmonisé une vieille mélodie pour en faire l'hymne national *Ki-mi-ga yo-wa*; d'autre part, M. F. Eckert (Mittheilungen, etc., Bd. III, p. 131) revendique aussi l'honneur d'avoir choisi et harmonisé l'hymne.

Récemment (1904-1905) il existait en outre la musique de la division d'Osaka, la musique des équipages de la flotte à l'arsenal de Yokosuka,

en 1899. Cette école a trois séries de cours : a) cours normaux d'une durée de 3 ans, dont les élèves, presque tous bourgeois, s'engagent à enseigner pendant 8 ou 7 ans dans les écoles publiques; b) cours réguliers d'une durée de 4 ans; c) cours libres. Le nombre des élèves est en progression constante. Quelques-uns, après leur sortie de l'école, sont allés étudier en Allemagne, attirés vers le pays de leurs professeurs : un officier, deux professeurs sont Allemands, un est Autrichien, les autres sont Japonais ainsi que le directeur.

pal chanteur marque la mesure avec les claquettes. Instruments : *chû*, qui expose la mélodie ; *kitsi-riki* ; *ô-tchi* : ces trois instruments en nombre égal ; de plus, occasionnellement et diversement combinés, *biwa*, *sô no koto*, *yamato-goto*, *kakko*, *daiko*, *chôko*, *yôko* ou *tsoudzoumi*.

La musique étrangère pénétra donc partout au ^{viii}e siècle, même dans le culte national ; là toutefois il subsiste des traces des chœurs indigènes. Pendant longtemps l'orchestre de Nara, l'ancienne Capitale, était appelé chaque année à Kyôto au Palais impérial pour quelques cérémonies ; ses chants, accompagnés avec le koto et la flûte, se maintinrent sous le nom de *ô-outa* et *tatsi-outa* et furent la base des *kagoura*, pantomimes rituelles célébrées au Palais et dans quelques temples, ainsi au Kasouga de Nara, au Daizin-goû en Isé ; de bonne heure une estrade, une sorte de scène fut dressée pour ces ballets. Dès le début, au Japon comme en Chine, l'union est étroite entre le chant, la musique instrumentale et la danse. Ces pantomimes, mentionnées dans les vieilles annales, sont en partie d'origine populaire ; arrangées en suites de scènes, elles rappelaient les légendes mythologiques et autres, par exemple la retraite de la déesse du soleil dans la caverne, la désolation des dieux, le moyen qui l'avait décidée à rendre la lumière au monde. A travers beaucoup de changements ces danses subsistent auprès des grands temples sintoïstes ; elles sont tenues pour actes religieux, et le pèlerin peut, pour quelques rin, faire célébrer en trente secondes une réduction du *kagoura* et attirer la bénédiction des dieux, tandis que d'autres *kagoura* solennels sont chaque année représentés dans le sanctuaire du Palais. On possède le texte d'une cinquantaine de chants de cette espèce qui remontent aux ^{ix}e et ^xe siècles. C'est à cette époque, entre 901 et 922 (période En-pi) que fut formé un chœur de 140 musiciennes et danseuses à qui furent confiées les pièces purement nationales. Cet orchestre toutefois ne resta pas sans mélange, puisqu'on y trouve le *kakko*, le *chôko*, le *sô no koto* ; aujourd'hui près des temples le *kagoura* comporte flûtes, *daiko* et *kakko* ; au Palais on joint le chalumeau à la flûte et au *koto* japonais. Un troisième orchestre de la Cour fut celui des aveugles joueurs de *biwa* ; on les fit venir du Satsouma, où a paru la forme nationale de cet instrument. Plus tard, hors du Palais, les aveugles musiciens se multiplièrent et se firent entendre dans tout le pays ; bientôt, au ^{xiii}e siècle, ils se groupèrent autour des bonzeries et se rasèrent la tête comme les bonzes : d'où ils furent appelés *ôwa-bôzou*, bonzes à *biwa*.

L'influence populaire s'exerçant de manière continue fit admettre de nouveaux divertissements à la Cour et chez les nobles : tels, les *saibara*, plus variés que les *kagoura*, chansons des caravanes du tribut, dont il subsiste un recueil (texte seul) du ^{ix}e siècle (années Djô-kwan, 859-876) ; tels, les *adôwina-mahi* des provinces de l'est ; tels encore, les *ro-ji* et les *ima-yô outa* d'inspiration bouddhique (les premières remontent à la fin du ^{viii}e siècle) ; tels, des chœurs imitant les actes de la vie quotidienne, le *ta-mahi*, danse des rizières, mentionné en 671 et dont le nom rappelle le *dengakou*, chœur des rizières, cité en 1020¹. Ce ballet, ou dominant les exercices d'acrobatie, était accom-

pagné par les flûtes, par le *daiko* et le *tsoudzoumi* ; il fut quelque temps exécuté par les bonzes, que l'on retrouve vers l'origine de presque tous les arts du Japon ; dès la fin du ^{xii}e siècle il devint la propriété d'artistes spéciaux, qui eurent plusieurs scènes à Kyôto dans la seconde moitié du ^{xiii}e siècle ; l'ancien chœur des rizières s'était développé, diversifié et portait le nom de *dengakou no nô*, art du *dengakou*. D'autre part, depuis le milieu du ^{ix}e siècle, les grandes fêtes religieuses se terminaient par des pantomimes humoristiques auxquelles on avait donné le nom chinois de *san-gakou* ; des *san-gakou* venus de Chine appartenaient déjà au *Ga-gakou ryô* ; ils ne purent être étrangers à l'apparition de divertissements analogues ; les uns et les autres, comme ceux de la cour des Thang et des Han, comportaient des tours d'adresse, des exercices propres à exciter le rire, danse sur un pied, farces jouées par des nains, etc. ; à un moment qu'il est difficile de fixer, peut-être sous l'influence des récitations épiques des joueurs de *biwa* (le *Héiké monogatari*, leur thème favori, est du premier quart du ^{xiii}e siècle), on trouve sous le même nom des pantomimes sérieuses et qui viennent puiser aux vieilles légendes nationales aussi bien qu'à l'histoire récente. Indépendamment de cette évolution, le nom a changé suivant les lois de la phonétique japonaise et est devenu *sarougakou*, écrit par un jeu de mots avec des signes qui veulent dire ballet ou pièce des singes.

Comme il était habituel au Japon, l'exécution de ces ballets fut la propriété de quelques familles ; quatre d'entre elles, à Nara, et avec elles plusieurs bonzes, tirèrent des pantomimes le drame lyrique, *sarougakou no nô* ou simplement *nôgakou*, que l'on pourrait appeler opéra ; les idées souvent pessimistes et le style permettent de croire que l'action des religieux bouddhistes fut prépondérante. Ces œuvres consistent essentiellement en une action très simple, fabuleuse ou anecdotique, représentée sur une scène sans décors par plusieurs acteurs costumés, au moyen de gestes et de danses, de monologues et de dialogues partie déclamés, partie chantés ; à quoi s'ajoutent des chœurs et un accompagnement instrumental. Le caractère habituel des *nô* est tragique ; dans quelques-uns paraît un bouffon, *kyôgen* ; ou une pièce burlesque, *kyôgen*, est jouée entre deux pièces sérieuses : reste des acrobaties et des farces qui remplissaient les vieux *dengakou* et *sarougakou*. La plus ancienne mention d'une représentation de *nô* est de 1446. Les 250 *nô* que l'on possède et qui sont encore joués aujourd'hui, ont tous été composés de la fin du ^{xiv}e siècle à la fin du ^{xvi}e. Si l'on tient compte des relations du Japon, surtout des religieux, avec la Chine, et si l'on fait attention que la période de floraison du drame chinois est justement celle des Mongols, le ^{xiv}e siècle, on conclura qu'ici encore le modèle chinois a inspiré le Japon, a surtout donné l'idée de combiner tous les éléments dramatiques préexistants : les nouvelles œuvres japonaises diffèrent sensiblement du prototype étranger. Les musiciens en costume d'apparat sont rangés au fond de la scène ; l'orchestre, aujourd'hui comme jadis, comprend une flûte et trois tambours, *outa-daiko*, grand *tsoudzoumi* et petit *tsoudzoumi* ; dans une seule pièce on ajoute une paire de cymbales de cuivre ; les chants des solistes sont de nature très particulière : ce sont

1. Cette inspiration populaire n'est pas limitée au Japon antique : bien plus récemment et encore aujourd'hui on trouve : *teha-dzoumi outa*, chanson de la cueillette du thé ; *mari outa*, chanson des jeunes filles

qui jouent à la balle ; *ousu-biki outa*, chant du mortier, qui imite le bruit régulier du pilon retombant sur le riz, etc.

plutôt des cris proférés en mesure et dans un certain ton; le chœur, plus doux et bien rythmé, reste dans les notes basses.

Comme la musique chinoise, gagakou, bougakou, et les vieux chœurs indigènes, kagoura, etc., étaient appréciés surtout à la Cour et autour d'elle, de même les *nô* se développèrent principalement chez les *chôgon* Asikaga et chez les *daimyô*. Avec la paix des Tokougawa (1600) et la formation des classes moyennes, naquirent sous plusieurs aspects une nouvelle forme d'art, dont l'origine est à chercher dans les récitations épiques accompagnées du *hiwa* et du *samisen*. Un joueur de *samisen*, Sawazoumi, eut l'idée, vers 1600, de réciter de la sorte des scènes d'un roman alors célèbre, *Djô-rôu-ri*, puis d'autres romans analogues; un peu plus tard des marionnettes représentèrent l'action à mesure qu'elle était chantée : cette combinaison, appelée aussi *djôrouri*, eut rapidement un très grand succès à Edo, puis à Osaka; elle rejeta dans l'ombre les nouvelles pantomimes dansées, les tentatives d'un théâtre nouveau, *kabouki*, qui apparaissaient à la même époque. Le *djôrouri* resta florissant jusqu'à la mort de son principal maître, Tsikamatou (1724); mais celui-ci déjà emprunta beaucoup au *kabouki*, continuant d'exister parallèlement; il écrivit lui-même pour les acteurs. Ainsi naquit la forme moderne du théâtre.

L'orchestre y a un rôle important; il comprend deux *samisen*, deux *outa-daiko*, deux *tsoudzoumi*, une flûte, deux gongs, auxquels on ajoute, suivant les be-

soins, *koto*, *kokyô*, *chalumeau*, etc. Les chanteurs se divisent en ténors, *ouwa-djôsi*, et basses, *ita-djôsi*; les femmes ne pouvaient, depuis le *xvii^e* siècle jusqu'à une époque très récente, paraître sur la scène avec les hommes¹.

1. Pour la musique moderne de *koto*, voir l'histoire que succinct, p. 248.

On a indiqué plus haut l'hérédité de la profession de musicien et le monopole de certaines familles pour telle ou telle forme artistique. Cette hérédité était facilitée par la coutume de l'adoption; souvent un maître, parmi ses élèves, choisissait le mieux doué, le prenait comme héritier et lui laissait son nom; il y avait donc à la fois des écoles et des familles, l'héritier du fondateur étant fréquemment aussi le chef de l'école. Les *biwa-bôzou* paraissent s'être organisés en corporation au *xii^e* siècle; le *chôgon* Yosimasa (1435-1490) divisa les acteurs des *nô* en quatre classes et leur imposa des règles : très peu de renseignements ont été recueillis sur ces divers points. Les musiciens étaient, d'autre part, dans la dépendance de quelques maisons de noblesse impériale, *kougé*, qui présidaient à l'enseignement, faisaient passer des examens, organisaient des concours; les titres et distinctions obtenus de la sorte étaient très prisés² et procuraient un revenu aux maisons nobles dotées de ces privilèges. C'est ainsi que les Housimi patronnaient les joueurs de *hiwa*, les Yotsouzi présidaient au *sô no koto*, les Zimyo-in au chant, les Yosida protégeaient les musiciens aveugles³.

1. I, h. IX, p. 21. — II, pp. 42, 24, etc. — Dr K. Florenz, *Geschichte der Japanischen Literatur*, 2 vol. in-8°, Leipzig, 1904, 1906, pp. 246, 370, 571, etc. — Capt. F. Brinkley, *Japan, its history, arts and literature*, 12 vol. in-8°, Londres, 1903 : voir tomes I, III, IV, VI. Plusieurs renseignements ont été tirés d'une note manuscrite émanant de la Légation de France au Japon (1904 ou 1905) et appartenant à M. Lavignac. — Le *Bulletin de l'École française d'Extrême Orient*, 1909, pp. 251 et

707, a publié une étude très poussée où l'auteur, M. N. Péri, insiste surtout sur le côté théâtral et rythmique des *nô* (*Études sur le drame lyrique japonais*).

2. On autorisait ainsi l'usage de cordes d'une couleur spéciale, le droit d'accorder d'une façon particulière, etc.

3. II, p. 62.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES MOTS JAPONAIS

1 adzouma-houé
2 adzouma-goto
3 adzouma-mahi
4 akébono
5 Amé no ouzoumé
6 Asikaga
7 ban-gi
8 ban-siki
9 batsi
10 biwa
11 biwa-bôzou
12 bougakou
13 bougakou-biwa
14 chakou-byôsi
15 chakou-djô
16 chakou-hatsi
17 chô
18 chôko
19 Chô-tokou tai-si
20 chô-zetsou

21 da-daiko
22 dai-byôsi
23 dai-chôko
24 dai-dai kagoura
25 daiko
26 Daizin-goû
27 dammono
28 dan
29 dan-kin
30 dengakou
31 dengakou no nô
32 bis Djô-kwan
33 Djô-rôu-ri
34 djô
35 djoû-ni ritsou
36 dora
37 dô-batsi
38 dô-byôsi

1. 東笛 243. — 2. 東琴 246. — 3. 東舞 253. — 4. 曙 249. — 5. 天鈿女 252. — 6. 足利 254. — 7. 板木 243. — 8. 盤涉 247, 248. — 9. 撥 251. — 10 (voir 11) 251. — 11. 琵琶坊主 253. — 12 (voir 13) 252. — 13. 舞樂琵琶 251. — 14. 笏拍子 243. — 15. 錫杖 243. — 16. 尺八 245. — 17. 笙 245. — 18. 鉦鼓 243. — 19. 聖徳太子 252. — 20. 勝

絶 247. — 21. 大大鼓 244. — 22. 大拍子 244. — 23. 大鉦鼓 243. — 24. 太々神樂 244. — 25. 大鼓 243, 244. — 26. 太神宮 253. — 27. 段物 248. — 28. 段 248. — 29. 斷金 247. — 30 (voir 31) 253. — 31. 田樂の能 253. — 31 bis. 貞觀 253. — 32. 淨琉璃 254. — 33 (voir 34) 249. — 34. 十二律 248. — 35. 銅鑼 243. — 36. 銅鉢 243. — 37. 銅

38 dzin-daiko	71 kabouki
39 dzin-gahi	72 kagé
40 dzin-gané	73 kagoura
41 Edo	74 kagoura-boué
42 En-gi	75 kaké
43 Gagakou ryô	76 kakko
44 gekkin	77 kami-mou
45 Gen kai	78 Kasouga
46 genkan	79 Kasouga modé
46 bis gokin	80 katarahi
47 gyo	81 kéi
48 hanchô	82 kéikin
49 Héiké monogatari	83 Kimi-ga yo-wa
50 hira-djôsi	84 kin
51 hito-yo-giri	85 kin
52 hitsi-riki	86 kin-djô
53 hou-chô	87 kin no koto
54 houri-tsoudzoumi	88 ko-byôsi
55 Housimi	89 ko-daiko
56 hoûrin	90 kokin
57 hyô-djô	91 kokyô
58 hyôsi	92 Koma
59 hyôsi-gi	93 koma-boué
60 i	94 koto
61 idzoumo-goto	95 Kôbô
62 Ikouta	96 Koudara
63 ikouta-goto	97 kougé
64 ima-yô outa	98 koumi
65 Isé	99 koumo-i
66 Isikawa	100 kouré-tsoudzoumi
67 itsi-gen-kin	101 kyôgen
68 itsi-kotsou	102 Kyou-chou
69 itsi-otsou	102 bis kyo
70 iwato	103 mari outa

104 mé-batsi	136 rô-éi
105 Méi-dzi on-gakou	137 saibara
kwai	138 Saita sakoura
106 mokkin	139 sakoura
107 mokou-gyo	140 samisen
108 Mommou tennô	141 san-gakou
109 mororahi	142 san-gen-kin
110 mou-byôsi	143 sarougakou
111 Nara	143 bis sarougakou no nô
112 ni-chôko	144 Satsouma
113 ni-daiko	145 satsouma-biwa
114 ni-gen-kin	146 Sawazoumi
115 nô	147 séi
116 nôgakou	148 simé-daiko
117 nyôbatsi	149 simo-mou
118 o-batsi	150 sin-zen
119 ô-daiko	151 Siragi
120 ô-kakko	152 sita-djôsi
121 ô-outa	153 sitsi-gen-kin
122 Ôsaka	154 sitsou no koto
123 ô-téki	155 sô
124 Ouhéno	156 sô-djô
125 Oumé-gaé	157 sô no koto
126 ousou-biki outa	158 soui-djô
127 outa	159 souma-goto
128 outa-daiko	160 souzou
129 ouwa-djôsi	161 tai-siki
130 ran-kéi	162 tamahi
131 rapa (rappa)	163 tatsi-outa
132 réi	164 tcha-dzoumi outa
133 rikkwan	165 tcharouméra
134 rin	166 téikin
135 ritsou	167 téki
135 bis rokkin	168 to

拍子 243. — 38. 陣大鼓 244. — 39. 陣貝 245. —
 40. 陣鉦 243. — 41. 江戸 234. — 42. 延喜 253. —
 43. 雅樂寮 246, 252. — 44. 月琴 251. — 45. 言
 海 248. — 46. 阮咸 251. — 46 bis 五琴 246. —
 47. 魚 243. — 48. 半鐘 242. — 49. 平家物語 253.
 — 50. 平調子 240. — 51. 一節切 245. — 52. 鉦
 樂 243. — 53. 免鐘 248. — 54. 搖鼓(鼗鼓) 244.
 — 55. 伏見 254. — 56. 風鈴 243. — 57. 平調 247.
 — 58 (voir 59) 243, 244. — 59. 拍子木 243. — 60
 爲 246, 249. — 61. 出雲琴 246. — 62 (voir 63) 248.
 — 63. 生田琴 246, 248. — 64. 今様歌 253. — 65.
 伊勢 253. — 66. 石川 246. — 67. 一絃琴 245. —
 68. 一越 247. — 69. 一越 247. — 70. 磐戸 249.
 — 71. 歌舞伎 254. — 72. 〇 244. — 73 (voir 74)
 253. — 74. 神樂笛 245. — 75. 〇 248. — 76. 羯
 鼓 244. — 77. 上無 248. — 78. 春日 253. — 79.
 詣春日 251. — 80. 〇 243. — 81. 磬 243.
 — 82. 奚琴 252. — 83. 君々世々 252. — 84. 巾
 246, 249. — 85 (voir 87) 243, 246. — 86. 巾十 249.
 — 87. 琴 245. — 88. 小拍子 243. — 89. 小
 大鼓 244. — 90. 胡琴 252. — 91. 胡弓 251. — 92
 (voir 93) 244. — 93. 高麗笛 243. — 94. 琴 246. —
 95. 神戸 243. — 96. 百濟 252. — 97. 公家 254. —
 98. 組 248, 249. — 99. 雲居 249. — 100. 吳鼓
 244. — 101. 狂言 253. — 102. 九州 246. — 102 bis
 弓 242. — 103. 鞠歌 253. — 104. 花鼓 243. — 105.

明治音樂會 252. — 106. 木琴 243. — 107. 木魚
 243. — 108. 文武天皇 252. — 109. 〇 243.
 — 110. 六拍子 244. — 111. 奈良(寧樂) 253. —
 112. 荷鉦鼓 243. — 113. 荷大鼓 244. — 114. 二
 絃琴 246. — 115 (voir 116) 253. — 116. 能樂 253.
 — 117. 鑊鉢 243. — 118. 牡鼓 243. — 119. 大
 鼓 244. — 120. 大羯鼓 244. — 121. 大歌 253. —
 122. 大坂 252. — 123. 大笛 245. — 124. 上野 252.
 — 125. 梅枝 249. — 126. 白挽歌 253. — 127 (voir
 128) 248. — 128. 歌大鼓 244. — 129. 上調子 254.
 — 130. 鶯鏡 248. — 131. 喇叭 245. — 132. 鈴 243.
 — 133. 律管 244. — 134. 鈴 243. — 135. 律 244.
 — 135 bis. 六琴 246. — 136. 朗詠 253. — 137. 催
 馬樂 253. — 138. 開櫻 249. — 139. 櫻 249. —
 140. 三味線(三線) 251. — 141. 散樂 253. — 142.
 三絃琴 246. — 143 (voir 143 bis) 253. — 143 bis.
 猿樂の能 259. — 144 (voir 145) 253. — 145. 薩摩
 琵琶 254. — 146. 澤角 254. — 147. 〇 243. —
 148. 締大鼓 244. — 149. 下無 247. — 150. 神仙
 248. — 151. 新羅 252. — 152. 下調子 254. — 153.
 七絃琴 245. — 154. 瑟 246. — 155 (voir 157)
 246. — 156. 雙調 247, 248. — 157. 琴 246. —
 158. 水調 247. — 159. 須磨琴 245. — 160. 鈴 243.
 — 161. 大食 247. — 162. 田舞 253. — 163. 立歌
 253. — 164. 茶摘歌 253. — 165. 哨哨 245. — 166.
 提琴 252. — 167. 笛 245. — 168. 斗 246, 249. —

169 Tokougawa	176 tsouri-daiko	183 ya-koumo-goto	191 yoko-boué
170 Tsikamatsou	177 tsouri-gané	184 Yamada	192 Yokosouka
171 tsikou no koto	178 wa-gou	185 yamada-koto	193 Yosida
172 tsoudzoumi	179 wani-goutsi	186 yamato-boué	194 Yosimasa
173 Tsoukousi	180 wô-siki	187 yamato-goto	195 Yotsouzi
174 tsoukousi-gakou	181 ya-goto	188 Yamazoumi	196 yôko
175 tsoumé	182 ya-hyôsi	189 Yatsouhasi	197 Zimyo-in
		190 yo-hyôsi	198 Zin-gô

169. 徳川 254. — 170. 近松 254. — 171. 筑。琴
246. — 172. 腰鼓 244. — 173 (voir 174) 246. — 174.
筑紫樂 246. — 175. 爪 246. — 176. 釣大鼓 244.
— 177. 釣鐘 242. — 178. 和琴 246. — 179. 鰐口
243. — 180. 責鐘 247, 248. — 181. 八琴 246. —
182. 八拍子 244. — 183. 八雲琴 246. — 184 (voir

185) 248. — 185. 山田琴 246, 248. — 186. 大和笛
245. — 187. 大和琴 246. — 188. 山角 248. — 189.
八橋 248. — 190. 四拍子 244. — 191. 横笛 245.
— 192. 横須賀 252. — 193. 吉田 254. — 194. 義
政 254. — 195. 四辻 254. — 196. 腰鼓 244. —
197. 持明院 254. — 198. 神功 252.

MAURICE COURANT, 1912.